

- Nekane Parejo Jiménez  
Málaga

# La comunicación a través de la mirada: las dificultades de aprehender la realidad

The communication through glance: the difficulties apprehending reality

La mirada como punto de partida y la película «La ventana indiscreta» de A. Hitchcock como eje vertebrador, darán paso al estudio de los roles que desempeñan diversos instrumentos que influyen en el acto de ver. Prismáticos, ventanas, cámaras fotográficas y sus accesorios limitarán las dificultades que se encuentran al intentar aprehender la realidad en un juego en el que el «voyeur» es la figura protagonista, sin olvidar que la comunicación no se considerará plena mientras el binomio ver y ser visto no se materialice.

Both the glance as a starting point and the film «Rear window», by A. Hitchcock, as a guide will take us to the study of the roles played by different tools in the act of seeing. Binoculars, windows, photographic cameras and their accessories will all reduce the difficulties found while trying to apprehend the reality in a game where the voyeur is the protagonist. The paper also remarks the fact that the communicative process won't be fulfilled unless the duality of looking at/being looked at appears.

#### DESCRIPTORES/KEY WORDS

Comunicación, mirada, voyeur, acto fotográfico, instrumentos de visión.  
Communication, glance, voyeur, photographic act, vision tools.

«Lo visible puede permanecer oculto... De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así sus límites» (Berger, 1974: 7).

El sentido de la vista, como auténtico protagonista de las informaciones que recibimos, es un hecho indiscutible que nos lleva a reflexionar acerca de otros conceptos estrechamente vinculados con él. Lo visible, la mirada, la realidad y su representación son nociones cuyas fronteras, en ocasiones, se perfilan como difusas dentro de un recorrido donde se enfrentan acciones como ver y ser visto.

Será mediante la película «La ventana indiscreta» de Alfred Hitchcock desde donde se abordarán estos términos relacionados con la comunicación a través de

◆ Dra. Nekane Parejo Jiménez es profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Málaga (elgusano@teleline.es).

la mirada, en este caso de un fotógrafo transformado en «voyeur» ocasional. A partir de aquí se constatará la replica a esta actitud de sus allegados y cómo el acto fotográfico queda reducido a sus prolegómenos, donde el visor de una cámara se convierte en el mecanismo más utilizado para aprehender la realidad circundante. El hecho de mirar queda mediatizado por diversos dispositivos. Ventanas, con sus correspondientes persianas, una cámara fotográfica cuyo objetivo es sustituido por un teleobjetivo de distancia focal más larga y unos prismáticos dan cuenta del imaginario con el que cuenta el protagonista para ir configurando el quehacer diario de sus vecinos.

«La ventana indiscreta» (Rear Window, 1954), inspirada en una novela corta de Cornell Woolrich, cuenta la historia de L.B. Jeffries, un fotógrafo interpretado por James Stewart, que se encuentra recluido en su casa con una pierna escayolada. Esta situación de inmovilidad coloca delante de sus ojos un patio de vecinos que se convierte en un escenario<sup>1</sup> en el que transcurren diversas acciones: bailar, tocar el piano, cenar, quererse, intentar suicidarse..., ejecutadas por diferentes personajes. Como lo definiría el propio director de la película «Al otro lado del patio, hay cada tipo de conducta humana, un pequeño catálogo de los comportamientos. (...) Lo que se ve en la pared del patio es una cantidad de pequeñas historias, es el espejo, como usted dice –refiriéndose a François Truffaut–, de un pequeño mundo» (Truffaut, 2005: 205). Un mundo en el que también tiene cabida el asesinato, cuando James Stewart comienza a sospechar que Lars Thorwald (Raymond Burr) ha matado a su mujer. Tanto su novia Lisa (Grace Kelly), como su enfermera Stella (Thelma Ritter) y un amigo detective Thomas Doyle (Wendell Corey) serán en un principio reticentes a creer en el homicidio. Sin embargo, los hechos darán la razón al fotógrafo.

Para familiarizarnos con el personaje de James Stewart habrá que conocer su trayectoria profesional estableciendo una aproximación a su papel como fotógrafo que en esta película queda eclipsado parcialmente por su rol de «voyeur», pero con un acercamiento formal al acto fotográfico y con unas referencias tanto en diálogos como mediante las fotografías en las que la cámara cinematográfica se detiene, que dejan constancia de su status como reportero.

Hitchcock construye el perfil del protagonista con una espléndida maestría y definición. Para ello, ya en la primera escena, nos proporciona todas las claves. Vemos a James Stewart sudoroso por las altas temperaturas, tumbado en una silla de ruedas y con la pierna izquierda con una escayola donde aparece su nom-

bre. Sin detenerse, y dentro del mismo plano, será una cámara rota la que inicie una panorámica que informa a cerca de su profesión y que da paso a una serie de fotografías de diversa índole. Las primeras, en blanco y negro, perfectamente enmarcadas y colgadas en la pared, muestran una carrera de coches donde se han producido varios accidentes. Junto a ellas, otra cámara y un flash van componiendo el pasado reciente del personaje que se completa con una foto sobre el aparador en color sepia y en negativo, de una chica que más tarde sabremos que es su novia. Para terminar este recorrido panorámico se detendrá en la imagen en blanco y negro de una mujer en la portada de una revista.

Este breve movimiento de cámara al inicio de la película da cuenta del presente del personaje (sudoroso e inmovilizado), el porqué de esta situación (hace calor y ha tenido un accidente), su profesión (fotógrafo), el tipo de imágenes que realiza (informativas), e incluso presenta una instantánea de una chica que sabemos que es importante en su vida por el lugar preferente donde está colocada, pero a su vez con un tratamiento de la imagen en negativo que se convierte en un signo inequívoco de que algo no funciona.

Instantes después, los datos aportados por la imagen serán confirmados y ampliados mediante una conversación telefónica con su editor que afirma contundentemente «otra semana que tengo que prescindir de mi mejor fotógrafo». La replica no se hace esperar, «casi me matan por tu culpa». El editor no parece querer cargar con la responsabilidad, pero nos confirma que las fotos que se han visto anteriormente se realizaron momentos antes del accidente «yo no te pedí que te pusieras en medio de aquella pista de carreras». James Stewart se justifica, sin embargo el espectador ya intuye por su expresión que está ante un fotógrafo al que no le importa arriesgarse, «me pediste algo dramáticamente diferente y lo conseguiste». El editor de la revista concluye con gracia, «y tú también».

Ahora sabemos que se trata de un reportero reconocido e intrépido para el que su profesión ocupa un lugar preferente en su vida. J. Stewart no interpreta a un fotógrafo cualquiera que podría instalar un estudio en la ciudad como le plantea Grace Kelly, él trabaja para una revista y su oficina es cualquier parte del mundo. No cede ante la variedad de ofertas que ésta le sugiere: «podría conseguirte una docena de encargos, moda, política...»; y tampoco consigue visualizarla en los lugares donde trabaja, «¿has comido alguna vez cabezas de pescado?, ¿te han disparado alguna vez?» Son algunas de las cuestiones con respuesta previamente sabida que discurren en un diálogo que deri-

va en la ironía, «esos tacones altos irán de fábula en medio de la jungla. Tendrán éxito en Finlandia cuando estés a punto de morir congelada», para acabar mostrando una realidad que no es otra que la imposibilidad de estar juntos, «en este trabajo se lleva una sola maleta. Tu hogar es el medio de transporte disponible». Ante tanta adversidad, Lisa, que hasta el momento había catalogado el trabajo de su novio como «un turista en unas largas vacaciones», da por concluida la conversación con una sentencia tajante, «la única manera de formar parte de tu vida es suscribirme a tu revista».

En oposición a esta figura de inquieto reportero gráfico que pertenece al pasado inmediato del protagonista y al que anhela sea su próximo futuro, encontramos un personaje atrapado por una silla de ruedas que, en una mezcla de aburrimiento y deformación profesional, husmea tras los cristales. Desde la primera imagen, en la que el encuadre está ocupado totalmente por una ventana dividida por tres cristales con las persianas bajadas, y que progresiva y lentamente irán subiéndose una tras otra, para mostrar lo que ocurre al otro lado, se están exponiendo visualmente sutiles, aunque contundentes, señas del trasfondo de una película donde el papel del mirón marca el desarrollo de los acontecimientos. Estas señas se completarán con la inserción de los títulos de crédito y entre ellos por supuesto, el del film, «La ventana indiscreta». En ese primer minuto el espectador cuenta con suficientes datos para saber que alguien va a mirar tras esa ventana y que algo va a ocurrir en ese patio de vecinos porque la cámara cinematográfica, que se ha colado por el marco central, está ya mostrando una toma descriptiva del entorno en el que vive el fotógrafo.

A partir de ahora, y como si de una gran pantalla se tratara, el espectador verá a través de los ojos del protagonista cómo se desarrolla la acción. En un claro símil con el cine, debido a que la mayor parte de las escenas son nocturnas, van tomando cuerpo una serie de ventanas iluminadas que a modo de pantallas simultanean varias historias a la vez para el deleite de James Stewart y el del espectador. Serán las ventanas y la posición de sus persianas las que marquen lo que se puede mirar y lo que no. Habitualmente permanecerán subidas para que seamos partícipes de la coti-

dianidad de los vecinos. Sin embargo, en ocasiones, como cuando una pareja de recién casados atraviesa el umbral de la puerta de su casa y comienzan a besarse, una mirada cómplice terminará con la visión del episodio mediante la bajada rápida de las persianas, o cuando la señorita soltera intenta suicidarse.

El contrapunto en esta sucesión de imágenes que se dejan ver dentro de un conglomerado de ventanas que describen compartimentos estancos de vidas ajenas, lo marca Grace Kelly cuando de manera deliberada baja las persianas del apartamento de su novio exclamando «se acabó el espectáculo», tras varios interrogantes planteados por éste a cerca de su conducta «me pregunto si es ético vigilar a un hombre con prismáticos o con una cámara con zoom ¿crees que es ético que consigas probar que no cometió el crimen?». Ella responde como si de un mero cristal se tratara, obviando la función de escaparate explicitada durante el film «no sé mucho de ética de ventanas».

Antes de continuar con la ética del «voyeur» debe-

**El hecho de mirar queda mediatizado por diversos dispositivos. Ventanas, con sus correspondientes persianas, una cámara fotográfica, cuyo objetivo es sustituido por un teleobjetivo de distancia focal más larga, y unos prismáticos dan cuenta del imaginario con el que cuenta el protagonista para ir configurando el quehacer diario de sus vecinos.**

mos detenernos para definir el concepto y las funciones que la ventana despliega en el transcurso de la película. Por un lado, encontramos una tipología que se asemeja a la descrita por Alberti, cuyo uso está estrictamente relacionado con una abertura a través de la cual mirar, un marco de la representación desde el que se contempla el exterior desde una posición de poder. Como sentenciaría Alberti, «una ventana abierta por la que se ve la historia» (Navarro, 2000: 73). Una mirada, en definitiva, recortada y enmarcada por el contorno de la ventana. Así, podemos decir que James Stewart posee las condiciones ideales dado que el ventanal, que se presenta al inicio de la trama, le permite contar con un marco adecuado para desarrollar su papel de voyeur debido a que desde él tiene acceso a una gama de diferentes pantallas que no son más que otras nuevas ventanas a través de las que volver a mirar.

Así como hasta ahora, definíamos la ventana como el perímetro desde el que se establece un punto de vista único, éste a su vez da lugar a un plantel de aberturas que a modo de canales de televisión son seleccionados alternativamente por el protagonista. Un nuevo arquetipo que a diferencia de la anterior conlleva una mirada hacia el interior de una vivienda. Por tanto, esta doble ventana, a modo de una cámara fotográfica o cinematográfica, propicia una inicial mirada hacia el exterior, la fachada del edificio, que inmediatamente se concentrará en un nuevo espacio, un apartamento en concreto, que irradiará una sucesión de imágenes narrativas a la retina del voyeur. Como explica Navarro (2000: 155), «el concepto albertiano del cuadro como ventana implica una mirada de dentro afuera...si bien el concepto perspectivo de 'mirar a través de' se da también en sentido inverso, sobre todo de noche y con el interior iluminado. Estos aspectos de la ventana se muestran con profusión en la película de Hitchcock 'La ventana indiscreta'».

**Esta doble ventana, a modo de una cámara fotográfica o cinematográfica, propicia una inicial mirada hacia el exterior, la fachada del edificio de enfrente, que inmediatamente se concentrará en un nuevo espacio, un apartamento, que irradiará una sucesión de imágenes narrativas a la retina del «voyeur».**

Observar a sus vecinos, a modo de espía, para descubrir los entresijos de su existencia se convertirá en un ritual para el protagonista. Un hábito que no se queda sólo en un mero desplazamiento de la mirada hacia fuera, sino que este movimiento de cámara que sitúa al protagonista y por tanto, al espectador en otras vidas, supone una reflexión hacia dentro. Concepto que define a la perfección Xavier Antich refiriéndose a la obra del fotógrafo americano Frank (2006: 108-123): «hay que salir de sí, hacia fuera, para buscar ahí algo con lo que poder mirar, de hecho, adentro». Tenemos a un personaje, James Stewart, que no desea casarse y sale, se asoma y se inmiscuye en lo que tiene enfrente donde «no ve más que acciones que ilustran el problema del amor y del matrimonio; está la mujer sola, sin marido ni amante; los jóvenes casados que hacen el amor todo el día; el músico soltero que se emborracha, la pequeña bailarina que los hombres desean; la pareja sin niños que ha puesto todos su afec-

to en un perrito, y sobre todo, la pareja casada, cuya disputas son cada vez más violentas, hasta la misteriosa desaparición de la mujer» (Truffaut, 2005: 206). Hitchcock logra un diálogo visual entre las preocupaciones, que el espectador conoce porque han sido explicitadas en el apartamento del protagonista, y lo que éste ve como posibles respuestas detrás de las ventanas del edificio de enfrente.

La actitud del «voyeur» que planea durante todo el metraje no es aceptada a priori. Ni Grace Kelly, ni la enfermera de la compañía de seguros que le visita casi a diario comparten lo que parece estar convirtiéndose en una obsesión. «Intenta mirarte a ti mismo, mirar por la ventana con prismáticos es enfermizo» afirma la primera. Mientras, la enfermera considera esta conducta como punible y un desencadenante de problemas y lo expresa así «el estado New York condena a seis meses de trabajos forzados a los mirones y no hay ventanas en la cárcel. Sabe que en otra época le sacaba los ojos con un hierro candente. Nos hemos convertido en una raza de mirones. Huelo a problemas, sólo mira por la ventana viendo cosas que no debería».

Ésta se convierte en un instrumento que permite la visión, pero no es suficiente, James Stewart desea acercarse más. Para lograrlo en primer lugar utiliza unos prismáticos. A partir de ese momento contemplamos las imágenes de las casas de enfrente circulares y con los

bordes en negro. La proximidad que éstos le otorgan tampoco satisface las necesidades del reportero que saca su cámara y tras mirar por el visor decide cambiar su objetivo por otro de una distancia focal más larga, un teleobjetivo, que le proporcione una imagen más detallada de lo que ocurre al otro lado<sup>2</sup>.

La cámara ejercitará diversas funciones durante el desarrollo de la trama, pero ninguna de ellas tendrá vinculación con su uso propiamente dicho<sup>3</sup>, con el acto de la toma fotográfica. «La ventana indiscreta» es una película en la que el protagonista, un fotógrafo, no acciona el disparador en ningún momento. Para él la cámara no es más que un mero dispositivo para ampliar la visión. En otras ocasiones se servirá del flash, como instrumento de aviso en caso de emergencia, «si vuelve haré una señal con el flash» o como arma de defensa para cegar al asesino que ante cada destello no consigue ver con definición a su víctima, James Stewart. Finalmente se convertirá en un código de au-

xilio mediante el cual llamar la atención de los vecinos y salvar su vida. Hitchcock justifica plenamente estos usos tan inusuales de los enseres del protagonista «la utilización de los «flashes» procede del viejo principio de *Secret Agent*: en Suiza tienen los Alpes, los lagos y el chocolate. En este caso teníamos un fotógrafo, que observa el otro lado del patio con sus instrumentos de fotógrafo, y, cuando tiene que defenderse, lo hace con los flashes. Para mí, es absolutamente esencial servirse de elementos relacionados con los personajes» (Truffaut, 2005: 208).

Es así como James Stewart de forma paulatina y con diferentes mecanismos irá introduciéndose cada vez más en la intimidad de sus vecinos hasta descubrir lo que él intuye como el asesinato de una mujer. Un crimen que no ha visto, pero que desde el primer momento tiene la certeza de que se ha producido. Certeza que no comparten ni Grace Kelly, ni su amigo detective porque los indicios contemplados a través de la visibilidad que proporcionan las ventanas no sólo no son suficientes, sino que se oponen a la lógica del asesino más novato. Las cuestiones planteadas por Grace Kelly dejan abierta la puerta a una duda más que razonable «¿crees que un asesino te dejaría ver todo?, ¿crees que no cerraría las ventanas para ocultarse? Un asesino no cometería su crimen delante de una ventana abierta». Igualmente se instala la sospecha en el detective que la descarta casi automáticamente debido a la transparencia con la que se han desarrollado los hechos «no te parece una forma estúpida de cometer un asesinato ante 50 ventanas quedándose ahí sentado». Vemos que la ventana vuelve a cobrar una renovada función que va más allá de dejar ver o ser una pantalla que fomenta la reflexión, ahora se sitúa próxima a la coartada.

Hasta el momento sólo se ha establecido una dirección unívoca de la mirada, aquella que va del «voyeur» al otro lado del patio traspasando cada una de las ventanas, o aquella que en su camino de vuelta incide en el propio voyeur, pero sin que los que se encuentran al otro lado sean conscientes de esta situación. La verdadera comunicación se establece cuando a la acción de ver se opone a la de ser visto. Expresado en palabras de Berger (1974: 15), «poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho. Es ahí cuando la película incrementa su grado de tensión. Inicialmente sólo se trata de un recelo, el temor a ser visto «atrás, no ve que puede verla. El viajante está mirando puede verla» —dice el fotógrafo—. El miedo patente a ambos lados de las ventanas, que sin embargo

ahora se explicita en los ojos del asesino «esa no es una mirada normal, esa clase de mirada indica que teme que le estén vigilando». Posteriormente, en una única ocasión, Hitchcock coloca la cámara en el patio y mediante un plano objetivo pone de manifiesto la vulnerabilidad del punto de vista único establecido hasta el momento. James Stewart y Grace Kelly se asoman tras oír el grito de una vecina a la que han matado a su perrito. La cámara desde el exterior se centra en ellos, atraviesa su ventana para evidenciar que el «voyeur» también puede ser visto.

El punto más álgido donde este diálogo, entre ver y ser visto, se establece, tiene lugar cuando el asesino toma conciencia de que ha sido espiado. En la escena la enfermera y James Stewart miran desde el apartamento al unísono por unos prismáticos y por el visor de la cámara, respectivamente. Grace Kelly, que se encuentra de espaldas en la casa del sospechoso con éste y la policía, agita su mano para que su novio y la enfermera se den cuenta de que tiene colocado en uno de sus dedos la alianza de la asesinada, pero también se percata el criminal que vuelve su mirada y descubre el lugar desde el que ha sido descubierto.

Se constata que se ha producido un feedback entre ver y ser visto, una respuesta que se circunscribe al ámbito de la mirada exclusivamente y que no tiene su correlación lógica, dada la profesión de James Stewart, en el de la fotografía. Philippe Dubois (1994: 62) considera que el acto fotográfico está constituido principalmente por dos estadios «el momento de la producción —relación con el referente y con el sujeto operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la toma— y el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la re-toma)».

En el transcurso del film el primer estadio, el momento de la toma, no se consolida. Sin embargo, y aunque la cámara cinematográfica no haya recogido ese instante, existe una prueba que confirma su existencia en un episodio concreto. James Stewart mira a través del visor una diapositiva que él mismo ha realizado del jardín y la compara con la realidad, comprobando como la longitud de las flores en el lugar donde recela que se ha enterrado algo relacionado con los hechos, no es la misma. Por tanto, el espectador sólo tiene acceso al segundo estadio, el de la re-toma, aunque van a ser las palabras del fotógrafo las que determinen que las flores han encogido con posterioridad a la toma fotográfica. Nos encontramos ante un acto donde el primer paso, la ejecución, es omitida y un segundo en el que existe constancia de la diapositiva como soporte, pero con una visualización restringida y

matizada por el protagonista. Una situación en las antípodas de películas como «J'avais quatre dromedaires» de Chris Marker producida una década después (1966), compuesta íntegramente por fotografías y que encuentra su fundamento en la mostración de un álbum recopilado durante diez años por un fotógrafo amateur.

Esta deliberada carencia de imágenes que muestran al protagonista registrando los hechos producidos y que nos coloca en el espacio de la comunicación mediante la mirada no es óbice para que en la película se expongan algunas fotografías, pertenecientes al pasado, y referencias al lenguaje fotográfico. Alusiones como la que realiza Grace Kelly cuando al entrar en el apartamento en total oscuridad James Stewart le pregunta por su identidad. Ella le responde en términos absolutamente compositivos «leyendo de izquierda a derecha Lisa... Carol... Fremont», mientras también de izquierda a derecha va encendiendo las luces de la estancia. Al accionar la última observamos tres nuevas fotografías de él en blanco y negro enmarcadas y colgadas en la pared.

En cualquier caso estas fotografías no tienen ninguna vinculación con el desarrollo de la trama en la que, parafraseando a Oscar Wilde, «el verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo invisible» y en la que el director deja en manos de su protagonista unos utensilios estrechamente vinculados con su profesión para que los aproveche, única y exclusivamente, como una herramienta que permite ampliar la visión. Quizá, de acuerdo con Sarah Kember (1956: 35-54), considere que «no hace falta ser un semiólogo para advertir que las fotografías, por mucho queelijamos creer en ellas, no son verdad», o se trate de un descubrimiento –como afirma Ramiro Cristóbal Muñoz (2005: 15)– en el que «este hombre, dedicado a captar la esencia de la gente, descubre sorprendido, que jamás ha visto la verdadera vida hasta entonces y constata que la existencia de las personas no puede plasmarse en una sola fotografía, sino que es, en realidad, una larga secuencia de instantáneas encadenadas».

## Notas

<sup>1</sup> Inicialmente la película se iba a desarrollar en exteriores, pero de-

bido a las previsible precarias condiciones de iluminación y a las imprevisibles condiciones climatológicas se decidió recrear los bloques de edificios en un plató.

<sup>2</sup> Durante toda la película se mantiene una forma de mostrar lo que ve el protagonista mediante la cámara o los prismáticos como dispositivo que consiste en ofrecer imágenes circulares para manifestar la presencia del objetivo, para distinguir cuando James Stewart mira de forma directa con sus ojos o cuando lo hace ayudado por el teleobjetivo de su cámara. Esta fórmula de representación, plenamente asumida por el espectador, no se corresponde técnicamente con la realidad que sólo proporcionaría ese tipo de imágenes con el uso de un gran angular extremo. Es decir, justo lo contrario a lo que emplea durante todo el film. En definitiva, nos encontramos ante un recurso efectivo, pero erróneo.

<sup>3</sup> Fuera de este estudio quedan las interpretaciones psicoanalistas que consideran que el objetivo de la cámara reemplazaría al falo otorgando el poder a James Stewart, y sólo al final de la película cuando el protagonista abandona este símbolo fálico, cierra sus ojos y se coloca de espaldas a la ventana, resolverá sus problemas afectivos para poder compartir este poder con su novia. Véanse las opiniones de Lemire en Hitchcock (2000) *Rear Window*. USA, Cambridge University Press.

## Referencias

- ANTICH, X. (2006): «El ojo-Frank, la mirada-ensayo», en *De la foto al fotograma*; 108-123.
- BARTHES, R. (1990): *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- BERGER, J. (1974): *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili.
- CARMONA, R. (1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J.L. (2000): *Alfred Hitchcock*. Madrid, Cátedra.
- CONRAD, M. (2003): *Los asesinatos de Hitchcock*. Madrid, Turner.
- DUBOIS, P. (1994): *El acto fotográfico. De la recepción a la representación*. Barcelona, Paidós.
- DURAND, R. (1995): *Le temps de L'image*. París, ELA la Différence.
- FONTCUBERTA, J. (1990): *Fotografía: conceptos y procedimientos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- HARRIS, R. y LASKY, M. (1995): *Todas las películas de Hitchcock*. Barcelona, Paidós.
- KEMBER, S. (1996): «La sombra del objeto: fotografía y realismo», en *Papel Alpha, Cuadernos de Fotografía*, 2; 35-54.
- LEDO, M. (2005): *Cine de fotógrafos*. Barcelona, Gustavo Gili.
- MUÑOZ, R.C. (2005): *The Hitchcock collection*. «La ventana indiscreta». Madrid, El País.
- NAVARRO, J. (2000): *Mirando a través*. Barcelona, Serbal.
- SPOTO, D. (1998): *Alfred Hitchcock, la cara oculta del genio*. Madrid, T&B.
- TRUFFAUT, F. (2005): *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza. [www.enforcarte.com](http://www.enforcarte.com).